SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 241 16•6•2002

RADAR libros

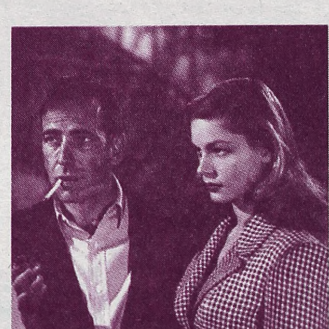


PHILIP MARLOWE (1902-2002)

Si Philip Marlowe viviera, estaría cumpliendo cien años de edad. Aunque hasta ahora nadie se atrevió a contarnos sus últimos días, conviene repasar aquí su biografía como merecido homenaje a uno de los últimos grandes héroes norteamericanos.



1



2



3



4

HISTORIA PARTICULAR DE LA INFAMIA

POR DANIEL LINK

Aunque desde fines de la década del cincuenta no se sabe nada de él, es probable que Philip Marlowe haya muerto hace por lo menos veinte años. Si hay que creerle a quien fue su más habitual interlocutor y portavoz, el escritor Raymond Chandler, este año se cumpliría su centenario y, vivo o muerto, el más grande detective de todos los tiempos se merece nuestro homenaje.

INFANCIA EN CALIFORNIA

Philip Marlowe habría nacido probablemente en 1902. Hijo único de madre soltera, quedó huérfano a temprana edad. A los seis años se cayó del techo del garage de su pueblo natal, Santa Rosa, a unas 50 millas al norte de San Francisco —escenario donde, años después, transcurrirá la película *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock. Muertos sus parientes (se supone que vivió con una tía), pasó algunos años en un orfanato, período del que, razonablemente, nunca le gustó hablar demasiado.

Aunque no hemos podido verificar sus registros académicos, se sabe que cursó estudios superiores durante un par de años en Oregon: ¿la University of Oregon (Eugene) o la Oregon State University (Corvalis, Oregon)? Salvo para contar un accidente deportivo (jugaba al rugby) que le destrozó la nariz (reconstruida en el quirófano), tampoco se refirió nunca a sus años de *college*, aunque es probable que, becado, siguiera algunos cursos de literatura, dados los conocimientos en la materia de los que gustaba hacer gala. En su madurez, al menos, podía conversar con fluidez sobre Flaubert, Anatole France, Shakespeare, T. S. Eliot, Hemingway o Kafka (autor que no le simpatizaba porque sostenía una concepción sobre la ley radicalmente diferente de la suya y, sobre todo, porque consideraba *snobs* a sus seguidores). Le gustaba contar historias (tenía una memoria prodigiosa y una obsesión por el detalle que muchos de sus contemporáneos hubieran querido para sí). Se conserva una parodia (que él atribuye a otro escritor) de un texto de Francis Scott Fitzgerald, "el más grande escritor borracho" de todos los tiempos.

Tampoco hemos podido verificar su expediente militar, pero su edad lo habría eximido de participar en las dos grandes guerras del siglo XX.

Tenía ojos color café y pelo castaño oscuro que, en su madurez, encaneció ligeramente. Medía 1,84 de altura y era corpulento. Hacia finales de marzo o principios de abril de 1939 (cuando tenía 37 años) pesaba cerca de 90 kilos, diez más que su peso promedio, tal vez por el exceso de bebida o por la vida sedentaria: solía practicar algo de gimnasia y de boxeo pero, con los años, cada vez menos. A partir de 1947, cuando cumplió 45 años, comenzó a mentir su edad (más por necesidad profesional que por coquetería). En 1952, por ejemplo, confesaba 42. Entonces pesaba 87 kgs. Dos años después pesaría 84 kgs. Algo lo consumía por dentro.

LOS ANGELES CONFIDENCIAL

En 1926, a los 24 años, se trasladó a Los Angeles, ciudad que no abandonaría sino hasta la década del sesenta. Trabajó como investigador de una compañía de seguros y luego, a las órdenes de Taggart Wilde, en la oficina del fiscal de distrito de Los Angeles, de donde fue despedido por insubordinación. En esos años, una de sus pocas amistades (de esas amistades anglosajonas que, como decía Borges, comienzan saltándose la confidencia y terminan obviando la charla) fue el jefe de Homicidios de la oficina del sheriff de Los Angeles, Bernie Ohls, quien intervendría en su favor todavía en la década del cincuenta.

Desde 1938 tuvo una oficina ruinosa en el sexto piso del edificio Cahuenga, en el centro de la ciudad, al lado del cual funcionó durante algún tiempo la cafetería Mansion House. Allí recibía a sus ocasionales clientes: luego de su despido consiguió una licencia de investigador privado pero (a diferencia, por ejemplo, de Sam Spade) siempre se negó aintegrar una compañía de seguridad privada de las muchas que proliferaban en Los Angeles en su momento (solía burlarse de su amigo George Peters, quien trabajaba para la Organización Carne, una de cuyos normas internas rezaba: "Los funcionarios de la Organización Carne se visten, hablan y se comportan como caballeros en todo lugar y en todo momento. No hay excepciones a esta regla").

Nunca aceptó casos de divorcio y, en general, siempre prefirió aquellos que lo pusieran en contacto con el "gran mundo", debilidad enfermiza que en 1952 lo llevó a la playa de estacionamiento de The Dancers, un exclusivo club californiano donde conoció a Terry Lennox y, a partir de la aventura en la que se vio envuelto, a la que sería su única y tardía esposa.

Aunque no se conserven fotografías de Philip Marlowe (muchos pretendieron hacerse pasar por él), sabemos que sus rasgos no dejaban adivinar a un policía. Según sus propias palabras, la Sra. Grayle le habría dicho a fines de la década del treinta: "Es usted demasiado buen mozo para dedicarse a esa clase de faenas". Era, en efecto, "buen mozo", en el estilo de Cary Grant (parecido referido por Raymond Chandler) y muy consciente de su atractivo. En 1952, no sin ironía, le preguntó a un policía: "¿Quiere decir que porque soy alto, moreno y guapo alguien podría contemplarme?", y hacia 1957 llegó a decir: "Si llego a quedarme un poco más me habría enamorado de mí mismo".

Aunque no llegó a ser un alcohólico (odiaba la debilidad que toda dependencia implica), muchas veces se emborrachó por el abatimiento moral que sentía. Sus episodios de angustia eran recurrentes: a fines de 1938 contaba: "Nadie vino a la oficina. Nadie me llamó por teléfono. Seguía lloviendo". Por esa época la vida le parecía "bastante insípida".

Ese narcisismo exacerbado probablemente se originó en algún trauma de infancia no resuelto, fue causa de su recalcitrante soltería y oscureció sus relaciones con hombres y mujeres. En 1938 confesó: "Prefiero los gusanos. ¿Sabía Ud. que hay gusanos de ambos sexos y que un gusano puede amar a cualquier otro gusano?" (por cierto, otra forma de decir gusano es *verme*).

Gustaba de manejar categorías psiquiátricas y psicoanalíticas en su caracterización de las personas, si bien desconfiaba profundamente de los médicos. En última instancia, sólo había personas que le gustaban o que le desagradaban moralmente, pero nunca consiguió sostener una relación que no lo dañara o que no considerara una invasión de su mórbida tendencia a la desdicha.

En 1941 confesó ser "una persona de mentalidad amplia". Apenas tres años antes (tenía entonces 36 años y pesaba poco más de 85 kilos) se lo oyó decir: "Las mujeres hacían que me sintiese mal". En 1939, charlando consigo mismo o pensando en voz alta (prácticas, ambas, que cultivaba maniáticamente), dijo: "Es una buena chica (...). A cualquier tipo le conviene una buena chica". Y se contestó: "Pero a mí no". A fines de 1952 le contaba a un editor: "Me gustan la bebida, las mujeres, el ajedrez y algunas otras cosas".

Pese a sus tensiones emocionales y sexuales (o precisamente por eso), las mujeres solían caer a sus pies. Le gustaban con igual intensidad las rubias y pelirrojas ("sinuosas, refulgentes, tenaces y pecadoras") y los hombres altos y morenos ("no me era difícil comprender que las mujeres perdieran la cabeza por él", reconoció de un tal Lovery en 1943), pero si hubiera que caracterizar su relación con las mujeres habría que decir que Philip Marlowe, esa máquina célibe, era intensamente misógino (una carcajada femenina bastaba para condenar al infierno a quien la había proferido). Por cierto, fiel a la época que le tocó vivir, fue también profundamente homofóbico.

UN CORAZÓN SIMPLE

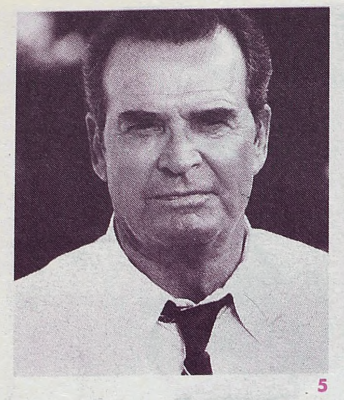
Cuando ya nadie esperaba una claudicación semejante, se casó en 1958 con una rica heredera, Linda Potter, cuya hermana había sido brutalmente asesinada. Pero no estaba hecho para eso y el matrimonio no tuvo final feliz. Aunque las razones, queda dicho, eran un poco más complejas, en 1939 confesó: "Estoy soltero porque no me gustan las esposas de policías".

Si aceptó casarse pese a sus prejuicios contra el matrimonio fue porque Linda se lo pidió en el peor momento de su vida, cuando estuvo al borde de la locura o el suicidio. Poco antes de dar el sí, había pensado: "Fuera adonde fuera, hiciera lo que hiciera, esto era lo que encontraría al volver: una pared vacía en una habitación vacía de una casa vacía. Dejé la copa en una mesita baja sin siquiera probarla. El alcohol no era la solución. Nada era una solución, excepto un corazón endurecido que no pidiera nada a nadie".

Tortuoso, solitario, endurecido a fuerza de voluntad, no tenía amigos porque no le gustaba hablar de sí mismo ni de sus problemas. El único hombre que consiguió sostener una relación profundamente afectiva con él estaba también muy al borde y Marlowe terminó apartándose de él en 1952, harto de sus dobleces.

Aunque no llegó a ser un alcohólico (odiaba la debilidad que toda dependencia implica), muchas veces se emborrachó por el abatimiento moral que sentía. Sus episodios de angustia eran recurrentes: a fines de 1938 contaba: "Nadie vino a la oficina. Nadie me llamó por teléfono. Seguía lloviendo". Por esa época la vida le parecía "bastante insípida".

En 1947, contaba, "cuando me encontré en el silencio vetusto de la pequeña sala de espera, volví a sentir la sensación familiar de haberme caído al fondo de un pozo seco desde hace veinticinco años, al que jamás se acercará un ser humano". Si la sensación se refiere a un episodio de infancia o no es imposible saberlo, pero lo cierto es que esa angustia existencial no lo



5



6



7



8

abandonó nunca. "Ya está bien, Marlowe –se decía ese año infausto, al borde de la disolución–. No hay nadie. Nadie tiene ganas de hablar contigo. Colgué. ¿Y ahora a quién vas a llamar? ¿Tienes en alguna parte un amigo a quien le gustaría oír tu voz? No, ni uno. Tiene que sonar el teléfono. Necesito que alguien me llame, para reestablecer el contacto (...). Todo lo que quiero es romper esta atmósfera de planeta muerto."

Vivió siempre en esa atmósfera, desgarrado, aprisionado en una dialéctica del ser y el parecer, que el existencialismo de moda en su época no hizo sino potenciar en él hasta la angustia: se consideraba un "dulce" pero necesitaba parecer "duro" ("Si no fuese duro, no estaría vivo. Si no pudiera ser dulce, no merecería estarlo", le dijo a la que sería su esposa). Le gustaba que sus gemidos parecieran gruñidos. Quería transformar su belleza en un signo de virilidad. Podía frecuentar tanto los bajos fondos (a donde lo llevaban sus investigaciones) como la *high society* (a donde iba guiado por su curiosidad casi antropológica).

Fue, en suma, un individuo de clase media dominado por "la misma esperanza siempre frustrada de una vida fácil". Pero esa vida fácil, que pudo inclinarlo hacia el delito (como a muchos de aquellos con quienes se cruzaba) o llevarlo a ser un zángano (como a su ocasional amigo Terry Lennox), en el fondo lo repugnaba por su ausencia de moral.

VERDAD Y MÉTODO

Como detective (se lo recuerda como el más grande de todos los tiempos) era bastante miope y nunca veía lo evidente o, al menos, así es como le gustaba contar sus casos.

El detective clásico (digamos, el Auguste Dupin de Poe) *ve lo que está allí pero nadie ve*. Marlowe, parecería, *no ve aquello que cualquiera vería allí donde está*. Cada vez que contaba una de sus aventuras todos caían siempre en sus trampas retóricas que son, en realidad, la máscara a partir de la cual nos muestra su incompetencia.

¿Cómo es posible que en todos sus "grandes casos" siempre se le escapara, hasta último minuto, la culpabilidad de las mujeres hermosas (Eileen Wade, Carmen Sternwood, Dolores, Velma)? ¿Cómo es que nunca fue capaz de reflexionar sobre la relación entre la culpabilidad criminal de esas mujeres y la culpa original (casi una antropología metafísica y católica) de la Mujer? Nos abstendremos de psicoanalizar a Marlowe, porque no viene al caso, pero allí está (en el fondo de su torturada conciencia) su madre soltera como única explicación posible de su imposibilidad para ver lo evidente (la culpa criminal y el lastre psicológico).

Su concepción de la ley era, como correspondía a su oficio, a su país y a su época, totalmente sustancialista y alejada de todo formalismo jurídico (nada de Kelsen, mucho de Carl Schmitt). De allí su confianza ciega en su propio criterio y en la ineptitud de cualquier institución jurídica. De acuerdo con su perspectiva siempre había una repartición de penas y castigos, pero siempre fuera del aparato burocrático, al que consideraba (no sin razón) corrupto. En 1939 Marlowe no entrega a la Justicia a una asesina porque era epiléptica y tomaba láudano. Exige, en cambio, que la pongan en tratamiento.

Raymond Chandler, un poco celoso de la heroificación que de Marlowe hacían sus lectores, llegó a decir que tenía "la conciencia social de un caballo". Lo cierto es que su moral era bastante primaria. En 1958 cuenta cómo una mujer (malévola, como todas) arroja una colilla fuera del auto, estacionado en las montañas. Marlowe se baja del auto, lo apaga con el pie y dice: "Esto no se hace en las montañas de California, ni siquiera fuera de temporada". La moral de un *boy scout*.

Es esa moral, precisamente, la que lo coloca entre un lugar intermedio, a idéntica distancia de la policía y del mundo del delito. Y esa moral, finalmente, es la contracara de su radical soledad.

En "Dormir y despertar", el escritor norteamericano Francis Scott Fitzgerald (que Marlowe asimila a la figura de Roger Wade, ese talento malogrado) había escrito: "Es asombroso lo malo que puede llegar a ser un mosquito, mucho peor que un enjambre. Contra un enjambre uno puede prepararse, pero un mosquito adquiere personalidad: la odiosa, siniestra categoría de la lucha a muerte".

Fitzgerald lo sabe, ése es uno de los grandes temas norteamericanos: el héroe solitario, ese Edipo que viene a resolver imaginariamente las contradicciones de la comunidad (aun cuando esté atravesado por las suyas propias). Probablemente Philip Marlowe sea la última gran encarnación de ese heroísmo desgarrador y probablemente sea por eso que hoy todavía debemos recordarlo.

TRISTE, SOLITARIO Y FINAL

Le gustaba mucho el cine y vio bastantes películas durante la década del treinta, al punto que (como Manuel Puig, muchos años después) podía reconocer los papeles que las actrices de segunda línea habían desempeñado en cada una de ellas.

Le gustaba también el ajedrez y solía jugar, solo en su casa, partidas clásicas tomadas de libros. Era ateo y muy cariñoso con los animales. En Los Angeles vivió siempre solo: en un departamento de un ambiente, en uno más grande después, y en una casita en el distrito de Laurel Canyon, que fue alquilando entre mediados de la década del treinta y mediados de la década del cincuenta. En ese mismo lapso aumentó sus honorarios profesionales de veinte dólares por día (más los viáticos) a cuarenta (en 1947) y cincuenta (en 1958).

Le gustaban los autos caros. Tuvo, entre otros, un Chrysler y, en su mejor momento, un Oldsmobile descapotable. Usaba sombrero, fumaba tabaco (en cigarrillos o en pipa) y tomaba mucho whisky. Gracias a Marlowe, todos nos aficionamos a tomar *gimlets*: partes iguales de gin y jugo de lima. "Deja chiquito al martini", le dijo una vez Terry Lennox.

Aunque no haya datos precisos, hay quienes piensan que en los años sesenta se mudó a San Francisco, donde hasta el final de sus días trabajó y alimentó gatos vagabundos.

Raymond Chandler, un poco celoso de la heroificación que de Marlowe hacían sus lectores, llegó a decir que tenía "la conciencia social de un caballo". Lo cierto es que su moral es bastante primaria. En 1958 una mujer arroja una colilla fuera del auto. Marlowe se baja del auto, lo apaga con el pie y dice: "Esto no se hace en las montañas de California, ni siquiera fuera de temporada".

Philip Marlowe en cine

Raymond Chandler insistió cada vez que pudo en señalar que el actor más parecido a Philip Marlowe era Cary Grant, razón por la cual su foto engalana la portada de esta edición, si bien ese actor nunca representó al presonaje. El primero que se metió en la piel de Marlowe fue Dick Powell (1) en *Murder, My Sweet* (1944), adaptación de *Adiós muñeca* . Si bien era mucho más bajo que Marlowe, su más famosa y simpática encarnación fue Humphrey Bogart (2) en la versión cinematográfica de *El sueño eterno* (1946). Robert Mongomery (3) dirigió el experimento *La dama del lago* (1947), totalmente rodada con una cámara subjetiva que sólo dejaba ver a Marlowe (el propio Mongomery) cuando se cruzaba con un espejo. También de 1947 es *The Brasher Doubloon*, una mediocre adaptación de *La ventana siniestra* en la que George Montgomery (4) desempeña al detective. James Garner (5) hace lo que puede en *Marlowe* (1969), una versión de *La hermana pequeña*. En *El largo adiós* (1973), Robert Altman eligió a un poco convincente Elliot Gould (6) para el rol protagónico. En *Adiós, muñeca* (1975) y *El sueño eterno* (1978), Robert Mitchum (7) es demasiado desagradable para volver creíble su Marlowe. *Poodle Springs* (1999), producción de HBO basada en la novela inconclusa que Chandler dejó al morir, encuentra en James Caan (8) una encarnadura bastante amable para el Marlowe más maduro.

Fuentes de la infamia

Todos los datos y las citas han sido tomadas de las novelas de Raymond Chandler protagonizadas por Philip Marlowe (salvo alguna que otra referencia suelta tomada de otros escritos de Chandler), de acuerdo con el siguiente criterio: *El sueño eterno* fue publicada en 1939. Los hechos allí narrados transcurren a partir del 16 de octubre, probablemente de 1938. *Adiós muñeca* (1940) comienza a finales de marzo de 1939. *La ventana siniestra* (1942) transcurre en 1941. *La dama del lago* (1943) cuenta acontecimientos más o menos contemporáneos a su publicación. *La hermana pequeña* (1949) narra hechos de 1947. *El largo adiós* (1953) abarca desde el otoño septentrional de 1951 hasta mediados de 1952 y *Playback* (1958) parece transcurrir en 1955.

MERCADOTECNIA NO ES DEBATE. La controvertida novela del escritor alemán Martin Walser, *Tod eines Kritikers* (*Muerte de un crítico*), acusada de contenido antisemita, aparecerá como estaba previsto el 26 de junio con una tirada inicial de 50 mil ejemplares, según informó hoy la editorial Suhrkamp, que no descarta cuantas reimpresiones sean necesarias. La obra previa de Walser tuvo una tirada inicial de 100 mil ejemplares. La polémica alrededor del tratamiento que Walser hace de la figura del crítico Marcel Reich-Ranicki (algo así como el Bernard Pivot alemán) será capitalizada para vender más ejemplares.

REVOLVIENDO EL INODORO. El portugués Antonio Lobo Antunes (1942), que se ha pasado la vida diciendo que escribía novelas porque no sabía escribir poesía, acaba de publicar *No entres tan deprisa en esa noche oscura*, un poema largo creado como una pieza musical en la que el escritor se mete en la piel de una mujer para construir "un mundo contra la muerte". Lobo Antunes, que hasta hace pocos años era un ilustre desconocido, es hoy uno de los nuevos fenómenos de la literatura europea, a quien le llueven galardones, premios y reconocimientos cada semana. "Seguro que si me pongo a cagar, me aplauden", dijo el autor no sin ironía.

ARGENTINOS POR EL MUNDO. El pasado domingo 9 de junio se inauguró en el Instituto Heinrich Heine de Düsseldorf una exposición dedicada a la relación del compositor de origen argentino Mauricio Kagel con la literatura. Serán expuestos 150 objetos, que incluyen muchos libros, manuscritos y fotos escénicas que documentan la influencia de la literatura, desde la Biblia, pasando por los clásicos y obras modernas, en el quehacer musical del compositor nacido en Buenos Aires en 1931. También se exponen libretos de óperas y guiones para radioteatros y películas de su autoría. La muestra, un aporte a las jornadas judías en Renania, permanecerá en Düsseldorf hasta el 4 de agosto y luego será montada en el Archivo de Historia de Colonia a partir del 19 de septiembre.

EXPEDIENTES LINGÜÍSTICOS X. Los ufólogos chilenos están molestos por el significado supuestamente erróneo que la Real Academia Española (RAE) le asigna a la sigla OVNI, definida comúnmente como objeto volador no identificado, según informa hoy la prensa local. "Son expertos de la lengua, pero no en ufología y no se hicieron asesorar bien", destacó el investigador Ernesto Escobar que anunció, además, que los ufólogos chilenos se proponen hacer un "pronunciamiento oficial" para pedir a la RAE que modifique la definición que le asigna a esa sigla. La RAE define el término "ovni" como "objeto al que en ocasiones se considera, según la ufología, como una nave espacial de procedencia extraterrestre". Pero los expertos en ufología sostienen que significa "simulacro de investigación científica basado en la creencia de que ciertos objetos voladores no identificados son naves especiales de procedencia extraterrestre".

JUICIOS ENCONTRADOS. El Movimiento contra el Racismo y por la Amistad entre los Pueblos (MRAP) presentó una querella urgente para pedir la prohibición en Francia del libro de Oriana Fallaci, *La rage et l'orgueil* (*La rabia y el orgullo*), al que consideran una "cizaña antiislámica".


HOMERO MANZI


LEOPOLDO LUGONES

RELACIONES PELIGROSAS


VICENTE HUIDOBRO

LA PASIÓN DE LOS POETAS
LA HISTORIA DETRÁS DE LOS POEMAS DE AMOR
Jorge Boccanera
Alfaguara
Buenos Aires, 2002
364 págs.

POR LAUTARO ORTIZ

A partir de las huellas que veintiún poetas latinoamericanos (entre otros: Neruda, Vallejo, Tuñón, Manzi, Vilariño y Molina) dejaron impresas para siempre en sus poemas amorosos, Jorge Boccanera asume la aventura de reconstruir las historias pasionales que inspiraron esos textos y devela los rostros de las personas para quienes fueron escritos. El resultado: un libro que despeja definitivamente la espesa neblina de esos géneros marginales de la crítica, en la frontera entre periodismo y literatura; justo ahí donde muchos autores suelen perder el rumbo. *La pasión de los poetas* enseña cómo la biografía, el ensayo, la crónica, la entrevista y el relato de ficción pueden convivir en perfecta armonía siempre y cuando estén regidos por el mismo reglamento: rigurosidad e imaginación van de la mano.

Así, el autor logra establecer las reglas de esas "historias de vida" a las que recurrió en anteriores trabajos, como *Angeles Trotamundos* (1993) y *Malas compañías* (1997). Los relatos –explica Boccanera en el prólogo– "se nutren de la investigación, el anecdotario, la crónica, las fotografías, las voces de terceros, la entrevista y el comentario crítico, tratando de capturar la respiración del personaje, sus gestos, su modo de vibrar en un aire íntimo de espontaneidad": un Leopoldo Lugones perseguido por un hijo (el comisario) que noche y día intenta desenmascarar el fervoroso amor de su padre por una joven estudiante de nombre Aglaura; un Vicente Huidobro disfrazándose con barba y bigote falsos para iniciar una fuga con la adolescente Ximena Amunátegui, mientras son perseguidos por los familiares de la menor; o las historias de tinte policial gestadas por la pasión violenta entre Nahuel Olin y el muralista Gerardo Murillo o Delmira Agustini y su esposo/amante Enrique Reyes.

Es importante añadir que *La pasión de los poetas* no se queda en la simple anécdota que esconde un poema de amor. Los relatos (que transitan la peligrosa intimidad de la vida privada sin caer en el descaro) están estructurados de tal manera que pueden aceptarse como una apretada y nueva biografía de cada uno de los poetas elegidos, o bien como un recorrido ensayístico por sus obras.

Casi todos los protagonistas de estos episodios amorosos están relacionados entre sí, ya sea por amistad, a través de encuentros casuales o por compartir un mismo espacio. Es por esto que el autor puede afirmar que su libro también es conversación en "una mesa de bar" donde dialogan los poetas elegidos: mientras Raúl González Tuñón revela su amor por Amparo Mom, aparece fugazmente Gabriela Mistral, a quien se verá capítulos más adelante vagar por los pasillos del Hotel Continental, en Temuco, recordando las instancias de su propio amor. En los recuerdos de Manzi y sus mujeres se asoma el poeta y periodista Héctor Blomberg que páginas más tarde revelará, sentado en la redacción de *Caras y Caretas*, quién fue en verdad "La Pulpera de Santa Lucía".

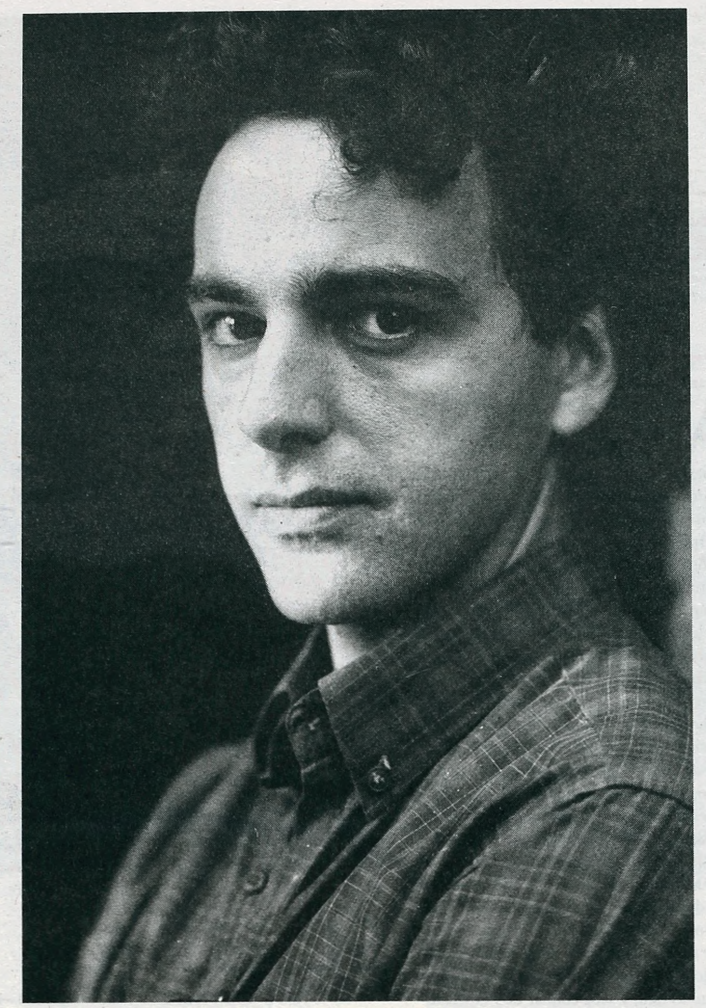
Hay dos momentos que se destacan, en cuanto a la investigación: el titulado "Erotismo al rojo blanco", donde se relatan el origen del popular bolero "Usted", escrito por Elías Nandino y musicalizado por Gabriel Ruiz. A partir de una charla informal con el poeta mexicano, Boccanera sugiere que esa canción, en realidad, estuvo dirigida a un hombre, entre los muchos que amó Nandino, y no a una mujer como se cree: "Usted es el culpable...", sería la verdadera versión.

La otra curiosidad se encuentra en el capítulo "Los rostros de Malena", donde Homero Manzi baraja en silencio el nombre de aquella mujer que "cantaba el tango como ninguna". Mientras Nelly Omar, Azucena Maizani y Elena Tortertolo, entre otras, se disputan su lugar en el misterio, el autor imagina un posible acercamiento entre el poeta tanguero y Federico García Lorca, quien por esos años visitaba Buenos Aires. Ambos –escribe Boccanera– "comparten espacios comunes: la formulación de la copla, el símbolo de la sangre y la luna...", y, por qué no, ese misterio con nombre de mujer.

HOMENAJE

DEBATIR WALSH

La carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA ha organizado un ciclo de homenaje al escritor Rodolfo Walsh, en el marco del cual han hablado (sobre la obra periodística y literaria de Walsh), entre otros, Lila Pastoriza, Jorge Bernetti, Jorge B. Rivera, Cristina Banegas, Eduardo Grüner, Gloria Pampillo y Víctor Pesce. El próximo viernes 21 de junio a las 19 habrá en la sede de Parque Centenario (Franklin 54) un panel sobre Estética y Política en Walsh del que participarán Gonzalo Aguilar, Jorge Dubatti, José Fernández Vega, Jorge Lafforgue y Aníbal Ford. El mismo día a las 21.15 se proyectará la adaptación cinematográfica de *Operación Masacre* dirigida por Jorge Cedrón. El viernes 30 de junio, a las 19, Roberto Baschetti, Nicolás Casullo, Rogelio García Lupo, Eduardo Jozami y José Gabriel Vezeilles hablarán sobre "Walsh, el intelectual, el militante". La entrada es libre y gratuita.



El calígrafo de Voltaire de Pablo de Santis (Buenos Aires, 2002) parte de una trama que abreva igualmente del policial y el gótico para incribirse en un espacio, la literatura argentina, donde no existe, según el autor, desdén por los géneros.

ENTREVISTA

LA GENEROSIDAD DEL GÉNERO

POR JONATHAN ROVNER

Pablo de Santis nació en Buenos Aires en 1962. Una casa del barrio de Flores repleta de libros fue el espacio de sus primeras lecturas y, ya a la edad de doce años, De Santis escribía sus primeros libritos de cuentos, en los que imitaba a Bradbury hasta con la diagramación y la tipografía de las ediciones de Minotauro. Estudió Letras en la UBA, trabajó de periodista en *Radiolandia* y en el diario *Sur*, fue jefe de redacción de la revista *Fierro*. Daniel Divinsky (Ediciones de la Flor) le publicó su primera novela, *El palacio de la noche*, en 1987. Hoy, sus novelas publicadas ya son más de diez y De Santis sigue siendo un comprador compulsivo de libros, un fanático del silencio que pasa las horas perdiéndose en las librerías de viejo. Todavía escribe la mayor parte de sus novelas a mano. Su última novela, casualmente titulada *El calígrafo de Voltaire*, intenta reconstruir y recorrer el mundo de la caligrafía, reconstruyendo una época en la que según el propio Dalessius, personaje y narrador, "todo lo que sirve para escribir, también sirve para matar".

Calígrafos y verdugos que disputan secretos y poderes a clérigos corruptos, y paranoicos fabricantes de autómatas. Así es el mundo que De Santis reconstruye para dar lugar a una trama que no puede evitar reflexionar sobre la escritura, hasta el punto de que parece estar hablando de otra cosa. "Siempre hay un momento en que el calígrafo renuncia al significado de las palabras para ocuparse sólo de su disfraz, y reclama para sí el derecho a no saber nada, a no entender nada, a dibujar serenamente una incomprensible lengua extranjera", dice Dalessius. De Santis, en cambio, aclara: "Me interesaba la idea de hacer una trama con algo tan quieto y desprovisto de avatares como es el acto de escribir. Escribir es algo sobre lo que se pueden decir mucho más cuando aquello que se está escribiendo queda en un paréntesis".

En la novela, Dalessius, el calígrafo de Voltaire, es un espía que se infiltra en el palacio donde los dominicos tienen encerrado a Silas Darel, el gran maestro de las ciencias ocultas de la caligrafía, un ser tan temible como venerable, que escribe la historia del futuro con la sangre de sus enemigos. El mismo palacio donde, gracias a las artes del fabricante de autómatas Von Knepper, los dominicos guardan bajo mil llaves el secreto del obispo de París. De Santis construye la trama de sus novelas con una precisión de relojería que es más propia de los juegos: "No me gusta la presunción de superficialidad que pesa sobre el juego -dice De Santis–, no obstante debo reconocer que la literatura comparte con los juegos cierta relación con lo simbólico. La literatura también tiene reglas. El tema es que, en la literatura, las reglas muchas veces pueden ser secretas y muchas veces el secreto es que las reglas de la literatura pueden cambiar a lo largo de un mismo relato, de una misma obra. A menudo uno las va descubriendo a medida que avanza".

Es verdad que *El calígrafo de Voltaire* parece una novela ajena a los ajetreos de la cotidianidad argentina. Confiesa De Santis: "Para mí, siempre ha sido imposible escribir sobre la realidad inmediata. Si bien incluso puedo volcar la propia experiencia sobre mis relatos, se me hace necesario dejar que esa experiencia decante para que pueda convertirse en materia narrativa. Tengo que poder imaginarme un mundo y tener una idea de la trama. Una trama que cierre, que tenga un final. Esta novela es un poco más abierta. Tengo una idea un poco clásica de la literatura. Tomé a Voltaire más como la leyenda que como el dato histórico, porque me resultaba atractiva la leyenda de alguien muy influyente en una ciudad a la que no podía entrar. La verdad es que no lo elegí por su literatura. Más bien fue por un libro sobre Kafka, en el que aparece un cuadro que al parecer le gustaba mucho a Kafka, de un pintor cuyo nombre no retuve, que presenta a Voltaire saliendo de la cama, y ya desde ese momento dictándole a su secretario. Mi interés en ese cuadro era la puesta de manifiesto de esa separación entre el acto de escribir y el contenido de lo que se está escribiendo".

Con mucho de novela policial y algo, muy poco, de la historia de la Revolución Francesa, y bastante de eso que el propio De Santis llama "el gótico", el clima que termina logrando en *El calígrafo de Voltaire* es, además de lúdico, bastante oscuro. Como si una multiplicidad de lógicas distintas se disputaran una misma materia narrativa. Explica De Santis: "Lo que yo intento es combinar los géneros. Aprecio la literatura de género y entiendo que en la Argentina ocupa un lugar central. Todos los grandes escritores argentinos están de alguna manera marcados por el policial. Si te fijás, la literatura norteamericana es muy diferente en ese sentido: allí los géneros funcionan realmente como otra cosa. Para nosotros, por suerte, los géneros no se han separado de la producción literaria ni de la experimentación estética. Muy por el contrario, constituyen una marca de identidad con la que yo no puedo dejar de trabajar".

En efecto, de todas las adscripciones de género con las que *El calígrafo de Voltaire* juega, la única que permanece verificable e incontrovertible es precisamente la más lejana al mundo de lo que la novela narra, esto es: la literatura argentina.

EL EXTRANJERO

YOUTH
J.M. Coetzee
Secker, 2002
169 págs.

Dicen que el sudafricano John Michael Coetzee (Cape Town, 1940) no es un tipo fácil. Poco dado a las entrevistas (cuando concede una, responde casi siempre con monosílabos), parco en las pocas mesas redondas a las que acude, ganador de dos premios Booker (el último no fue a recogerlo) y autor de libros breves –nada es casual– a los que nos les falta ni les sobra una palabra y parecen siempre escritos bajo un sol justiciero, bebiendo a Kafka y a Beckett para calmar un poco la sed.

Youth –su nueva *nouvelle*, escrita después de la formidable *Desgracia* y de ese ensayo/ diatriba/ narración que fue *La vida de los animales*– rompe ligeramente el molde de un Coetzee típico para llevarnos de Cape Town al Londres en mutación de finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta, y acompañar al estudiante de matemáticas y lingüística John en la búsqueda de las luces de la gran ciudad.

Historia "de iniciación", en *Youth* –título inequívocamente deudor de Conrad, otra de las más evidentes influencias coetzeeanas– John adora la idea de Europa como viejo y sabio mundo, quiere ser escritor, quiere ser parte del nacimiento de la "nueva política", quiere vivir una gran pasión, varias, todas. Lo consigue y no lo consigue y, al final, *Youth* –que se insinuaba como un libro amable e inocente– acaba siendo un (otro) descenso a los sótanos de la frustración y del fracaso. Y del subgénero de moda. *Youth* –al igual que *Infancia*, que puede ser entendido como su primera parte– es un *fiction-memoir* escrita en esa ambigua tercera persona del singular a la que Coetzee contempla como si se tratara de una imagen en un espejo o alguien que se le parece demasiado, da casi igual, para someterlo a un ejercicio entre sádico y masoquista de demolición.

Youth es, también, volver a hacer un viaje conocido al lugar común del artista adolescente que llega desde el fin del mundo a la gran urbe imperial para ejecutar el proceso alquímico que hará que "sus emociones se conviertan en poesía", apenas protegido por el epígrafe de Goethe que abre el libro: "Aquel que quiera entender al poeta deberá viajar a la tierra del poeta".

Está claro que John quiere sufrir por su arte. Y consigue sufrir -sufrir mucho– sin que esto beneficie su desarrollo artístico. Así, habitaciones sucias, sórdidos romances (uno de ellos termina en embarazo), un trabajo kafkiano y burocrático como programador de computadoras para la IBM apenas redimido por una investigación sobre la vida y obra del escritor Ford Madox Ford, la escritura casi compulsiva de demasiados versos y –para el lector– un pasaje de ida al paisaje claustrofóbico de la conciencia de John de la que una vez que se entra ya no se puede salir. Todo escrito y descripto con el lenguaje seco y lacónico de aquel que se planta a mitad de camino entre la víctima y el victimario a la hora de presentar a un "héroe" por el que cuesta sentir simpatía, sentir *algo*: un personaje poco agradable y casi zombie, escrito con partes iguales de desprecio y maestría al que –cabe pensarlo– Coetzee exorciza de la mejor manera posible. Al final no importa si John es o no es Coetzee; lo importante es que ha quedado atrás.

Adiós a todo eso –a aquella temporada en el infierno– y hasta el cielo del próximo libro.

RODRIGO FRESÁN

TALLER

Preguntan los poetas si ellos no pueden entregarse a los placeres de la escritura automática usando Internet. ¡Faltaría más! Internet es la única salvación para la poesía de todas las latitudes y si hasta ahora nos detuvimos en las ventajas de la escritura automática aplicada al relato, que lo libera de mala conciencia y sentido común, fue sencillamente porque la Internet es un vasto poema escrito de acuerdo con el método de la escritura automática: un poema objetivo donde cada uno escribe una parte sin saber lo que otro ha escrito antes o lo que otro escribirá después. La *Divina comedia* o los *Cantos* de Ezra Pound en tiempo presente.

Dicen los expertos en tecnología que Internet está por colapsar. Apurémonos, pues, a aprovechar sus virtudes para volvernos poetas, instantáneamente. Lo más fácil: teclear en los buscadores ***cadáver exquisito***, ***cadavre exquis*** (vayamos a las fuentes) o, incluso *cadaver elegante* (en portugués, por un misterio de la evolución lingüística, "exquisito" quiere decir que tiene mal gusto). A partir de allí se puede acceder a varias páginas destinadas a construir vastos poemas (http://www.librodearena.net/comunidadcultural/marmuerto/escribir.htm o http://www.cadavre-exquis.net/, por ejemplo). Algunos versos son conmovedores: "estoy aburrido", "me siento sola" o "la vida no tiene sentido" se repiten como un estribillo automático a lo largo de esas sagas de la modernidad.

Los inventores de la escritura objetiva llamaron "cadáver exquisito" a la operación que dio por resultado el primer ejemplar de poema colectivo y automático, cuyo primer verso decía, precisamente, "El cadáver exquisito beberá el vino nuevo". Se sabe que los surrealistas utilizaron el método con diferentes variaciones: cada uno agregaba una palabra sin conocer las anteriores (respetando las categorías sintácticas, eso sí), o un verso, o una curva en el extremo de una línea dibujada en un papel plegado (de modo que no se viera el diseño completo nunca). Los resultados iban a ser, decían ellos, revolucionarios: obras objetivas obtenidas sin la intervención de la conciencia (arruinada por efectos de la ideología burguesa, o el complejo de Edipo, o los prejuicios culturales). Y también decían que, de ese modo, el arte quedaba al alcance de todos.

D. L.

MUSSOLINI
Denis Mack Smith
Fondo de Cultura Económica
Madrid, 2001
520 págs.



EL GRAN DICTADOR

POR SERGIO DI NUCCI

A los varones angloamericanos adultos ningún canal de cable les gusta más que el History Channel, si hay que confiar en algunas encuestas. Una señal a la que otros ridiculizan como Hitler Channel, por su reiterativa obsesión con el canciller que gobernó Alemania entre 1933 y 1945. Sólo mucho después del Führer sigue el interés por Benito Mussolini (1883-1945), quien fue –según apunta Denis Mack Smith en esta sagaz y legible biografía política– el padre y fundador de ese fascismo triunfante en 1922 que está en el origen del nazismo.

Hace poco fue denunciada la tendencia de muchos historiadores que surten a ese canal histórico y hitleriano de acudir a "negros" o *ghost-writers*. O de recurrir, directamente, al plagio (más barato, aun cuando el plagiario sea descubierto). Tanta es la demanda por las biografías y otras narraciones de los antihéroes de la Segunda Guerra Mundial. Adolf Hitler y Mussolini representan lo que Lucifer en la tradición, la serpiente en el Paraíso, la negación en la dialéctica: el elemento de contraste sin el cual parecería sin gracia el triunfo y demasiado blanco lo blanco. Mack Smith sabe todo esto, y sabe colmar esas expectativas sin haber escrito acuciado por saciarlas.

Al menos hasta el boom económico de 1958, Italia era para los estudiosos angloamericanos un país del Tercer Mundo, que a lo único que no había llegado tarde era al fascismo. Con los años de plomo, estos estudiosos insistieron en que su perspectiva seguía sin ser desacertada. Esta "biografía política" de Mack Smith publicada por primera vez en 1981 confirma el prejuicio, o el punto de vista. Su autor delimita su tema y su método con claridad, y a los lectores de esta obra titulada con un apellido les anuncia que no leerán en ella una historia general europea ni italiana durante el período, ni una revisión, por sumaria que fuera, del fascismo. Sólo importa cómo *il Duce* llegó a tal, cómo logró abrirse paso en el complejo (para Mack Smith también pintoresco) sistema político italiano de la primera posguerra, cómo estableció un Estado único de bases corporativas, cómo cayó después de más de dos décadas en el poder.

En el campo del nazismo y el fascismo, sobre los que tanto se escribe, la competencia es feroz, más allá de las repeticiones en los materiales comunes a unos y otros historiadores. Mack Smith encuentra "sustanciosa" la monumental biografía redactada por Renzo de Felice, y publicada en numerosos tomos, pero también la juzga "no siempre suficientemente crítica". En sus mejores partes, Mack Smith está a la altura de De Felice; en las restantes sería difícil decir que lo supera. Faltan en *Mussolini* un análisis sutil de la ideología fascista, de cómo el Estado corporativo devino casi naturalmente en imperialista neo-romano y colonial, de las políticas sociales y culturales, de todo aquello que garantizó la adhesión mayoritaria de la ciudadanía italiana, de la complicidad mussoliniana con el Holocausto. Tampoco hay una crítica del concepto de "totalitarismo". Pero es injusto acusar a una biografía política por no ser más que eso que quiere ser.

Quienes hayan visto el film *Un día particular* (1977) de Ettore Scola tendrán una comprensión inmediata, pero sintética, de cómo Mussolini"modelizaba" los géneros y las sexualidades, el amor y la domesticidad, los deportes y la lengua coloquial, las manualidades y la Fuerza Aérea: qué se puede hacer y qué no, qué palabras se deben decir y cuáles hay que evitar, qué se puede hacer pero nunca decir. Después de todo, Mack Smith había advertido que su énfasis no era la vida cotidiana ni la sociedad sino la política. Ha leído los mejores libros (como el excelente de Philip Cannistraro, *La fabbrica del consenso*), y es también excelente al explicar cómo se construyó el apoyo institucional a Mussolini. Un consenso que se extendía a aquellos rincones que gustan proclamarse como abanderados del disenso: menos del uno por ciento de los docentes universitarios rehusó jurar su fidelidad a la infalibilidad del *Duce*.

DENUNCIA

MANIOBRAS SÁDICAS

Los integrantes y adherentes de Fraternidad, lista de escritores afiliados a la SADE, han denunciado anomalías en el funcionamiento de la Sociedad Argentina de Escritores. Según un comunicado de la lista, "la Comisión Directiva no se encuentra, por renuncias y ausencias, en condiciones de tomar ninguna clase de decisiones". Aparentemente la denuncia de la lista Fraternidad, "única reconocida por la última Junta Electoral", tiene que ver con la postergación, en cuatro oportunidades, de la fecha de las elecciones, que fueron trasladadas "sucesivamente desde noviembre de 2001 a marzo, junio y agosto de 2002". Al mismo tiempo, el comunicado señala que "la Comisión Directiva de la SADE o lo que queda de ella desde hace dos años no presenta a la Asamblea de Socios la Memoria y Balance a que la obligan los Estatutos, manejándose en forma discrecional, arbitraria y fuera de todo control".

HISTORIA DE LA LOCURA



EL STAFF DEL SERVICIO Y LOS PRIMEROS RESIDENTES OFICIALES (1966): MAURICIO GOLDENBERG APARECE CON CORBATA, EN MANGA DE CAMISA, SENTADO EN EL EXTREMO DERECHO DE LA FOTOGRAFÍA, TOMADA EN UNO DE LOS ACCESOS LATERALES DE LOS CONSULTORIOS EXTERNOS.

La investigación de Sergio Eduardo Visacovsky sobre el Servicio de Salud Mental inaugurado en 1956 por Mauricio Goldenberg en sede hospitalaria (*El Lanús*, Alianza, 2002) excede con creces la historia de una disciplina y se convierte en una herramienta útil para pensar la política pasada y presente en la Argentina.

POR JORGE PINEDO

Golpes de Estado, el Di Tella, *Crónica de un niño solo* y *El romance del Aniceto y la Francisca*, los café-concert, la vieja facultad de Filosofía y Letras, Mau-Mau, las Cátedras Nacionales, el Cordobazo, las *Historias de Cronopios y de famas*, Sitrac-Sitram, *Tía Vicenta*, son algunos de los hitos que referencian los años sesenta cada vez que se propone evitar los nombres propios. Personalizaciones ineludibles en el momento en que se hace preciso tejer de la historia su memoria a fin de que los acontecimientos superen la gélida clasificación del inventario.

También, una década que operó al modo de plataforma de lanzamiento para el notable auge del psicoanálisis por estas pampas, tanto como profesión liberal como en su condición terapéutica. Dicho de otro modo: en los sesenta, una parte del mundo argentífero se dividió, además, entre analistas y pacientes. Las explicaciones filicidas de Arnaldo Rascovsky, la Escuela para Padres de Florencio Escardó y Eva Giberti, la psicoterapia con alucinógenos en la clínica belgranense de Alberto Fontana, la APA, tuvieron crucial incidencia en semejante proliferación, sin duda. No obstante, la experiencia totalizadora que aunó casi al conjunto de las movidas "psi" de allí en más fue la encabezada por Mauricio Goldenberg en el servicio radicado durante 1956 en aquel hospital fundado en 1952 y que, según la corporación gobernante de turno, viene denominándose "Dr. Gregorio Aráoz Alfaro" o simplemente "Evita" y que los profesionales del ramo han bautizado con asepsia toponímica "El Lanús".

"Lanús es una manera de designar, en principio, al hospital, sin recurrir a ninguna de las nominaciones en pugna. Intenta detener el carácter cíclico que adoptó el pasado político argentino después de 1955 y que hoy dramáticamente vuelve a reaparecer como amenaza. El significado de estas nominaciones tampoco es inalterable a los cambios de contexto: en la boca de muchos profesionales de comienzos de los años 1990, 'Evita' no sólo era la denominación oficial del hospital en el que trabajaban sino una identidad distintiva frente al Lanús, asociado con un tiempo, un espacio y una identidad ajenas." Quien esto afirma es el antropólogo Sergio Eduardo Visacovsky (Buenos Aires, 1959), autor de, precisamente, *El Lanús*, tesis doctoral (Utrecht, 2001) convertida en el ensayo (Alianza, 2002) de un "analista de la memoria" abocado a explorar las formas narrativas presentes en la evocación de un pasado cuyos fragmentos acaso reproducen otros, ésos que se diluyen en la espesa estofa donde se cuece la historia de un país.

Narrativa capaz de hacer estallar la holofrase "Salud Mental" para hacer aparecer la compleja trama que intersecta posiciones ideológicas con teorías científicas, perspectivas personales, momentos históricos, intereses sectoriales y lucha de clases.

"Mi interés –señala Visacovsky– recayó en los recuerdos sobre el Lanús; los tipos de materiales empíricos principales que me propuse obtener fueron relatos sobre el pasado, fuesen éstos derivados de entrevistas personales o documentos escritos diversos. Ahora bien, los desarrollos teóricos de la segunda mitad del siglo XX nos ha vuelto a los antropólogos menos ingenuos con respecto no sólo a las narrativas ajenas que estudiamos sino a nuestras propias narraciones etnográficas. De todos modos, estudiar al Lanús como un conjunto narrativo podía presentar algunos inconvenientes, en especial en lo que hace a la relación entre narrativa y pasado. Yo entiendo que no es necesario abandonar nuestras pretensiones realistas para introducir el mundo de las interpretaciones de los agentes. El problema recae en el tipo de enfoque teórico: comparar diversos relatos referidos a un mismo evento e interrogar, en primer término, su validez empírica. Porque estamos tratando no con ficciones literarias sino con acción humana efectivamente acontecida. Ahora bien, dado el caso, las interpretaciones contradictorias con respecto a la creación del servicio del Lanús (las intenciones que tuvo Goldenberg al fundarlo, el porqué en Lanús y no en otra institución, por qué en 1956, etc.) no pueden ser leídas sólo como distorsiones producto de intereses del presente sino como partes constitutivas de las realidades sociales que las produjeron: los relatos sobre el origen del servicio formulados a mediados de los años 1960 por Goldenberg y sus discípulos psiquiátricos serán interpretados dentro del esquema de la *modernización* (de la psiquiatría, de la atención psiquiátrica) que acompañarán el proceso de legitimación de la psiquiatría dentro del hospital general, y del psicoanálisis y otros enfoques dentro del campo; mientras que en 1983 esos mismos relatos serán leídos como el pasaje de un estado (psiquiátrico, psicoanalítico, político) autoritario a otro democrático, legitimando no sólo el retorno democrático sino afirmando la existencia de una genealogía argentina no autoritaria de la que la nueva democracia afirmaba descender."

Trabajado por el antropólogo al modo de un paradigma, construido a la manera de un artefacto destinado a dispararse hacia otras extensiones, el Servicio de Salud Mental descripto por Visacovsky en *El Lanús* conserva su existencia real en el espacio remanente entre el edificio concreto del sur bonaerense y los relatos de quienes por allí pasan y pasaron. Se transforma entonces "en un dispositivo apto para pensar no sólo sobre la psiquiatría, el psicoanálisis o la salud mental, sino también sobre lo político, y no sólo sobre el pasado sino también sobre el presente y el futuro de la Argentina". ♔

CENSURA

En la edición del domingo pasado de **Radarlibros** informamos sobre la presunta quema del libro *Zelarayán* de Washington Cucurto (Santiago Vega), en la Biblioteca "José Hernández" que depende de la Escuela 382 Domingo Faustino Sarmiento en la provincia de Santa Fe.

La censura de la que *Zelarayán* de Washington Cucurto venía siendo objeto, junto con otros libros como *Segovia* de Daniel Durand, había tenido ya amplia repercusión en la prensa. Fue tratada por Sonia Catela en el artículo "La perversa discreción de la censura" publicado en la edición de **Rosario/12** del pasado lunes 3 de junio.

La investigadora, que desde hace años viene desarrollando una investigación sobre la censura en la Argentina, citaba una circular fechada el pasado 15 de abril y firmada por Luis María Barone, coordinador general de la Dirección Nacional de Programación Cultural y Eventos Especiales de la Secretaría de Cultura de la Nación, donde el funcionario "advierte" a los directores de las bibliotecas populares de la Conabip "que algunos de los títulos de los sellos Selecciones Amadeo Mandarino y Ediciones Del Diego pueden herir la sensibilidad de los lectores" y "se informa del hecho a los responsables de cada Biblioteca Popular para que tomen la intervención que les compete, adoptando los recaudos que estimen convenientes" en función de edad, objetivos y características. Como último punto se agrega que "la presente circular responde a una decisión acordada entre las autoridades de la Conabip" y esa Dirección.

Los libros sobre los cuales recaía la advertencia habían sido adquiridos por la Conabip en el marco del concurso de Promoción y Edición de Literatura Argentina que encaró la repartición el año pasado.

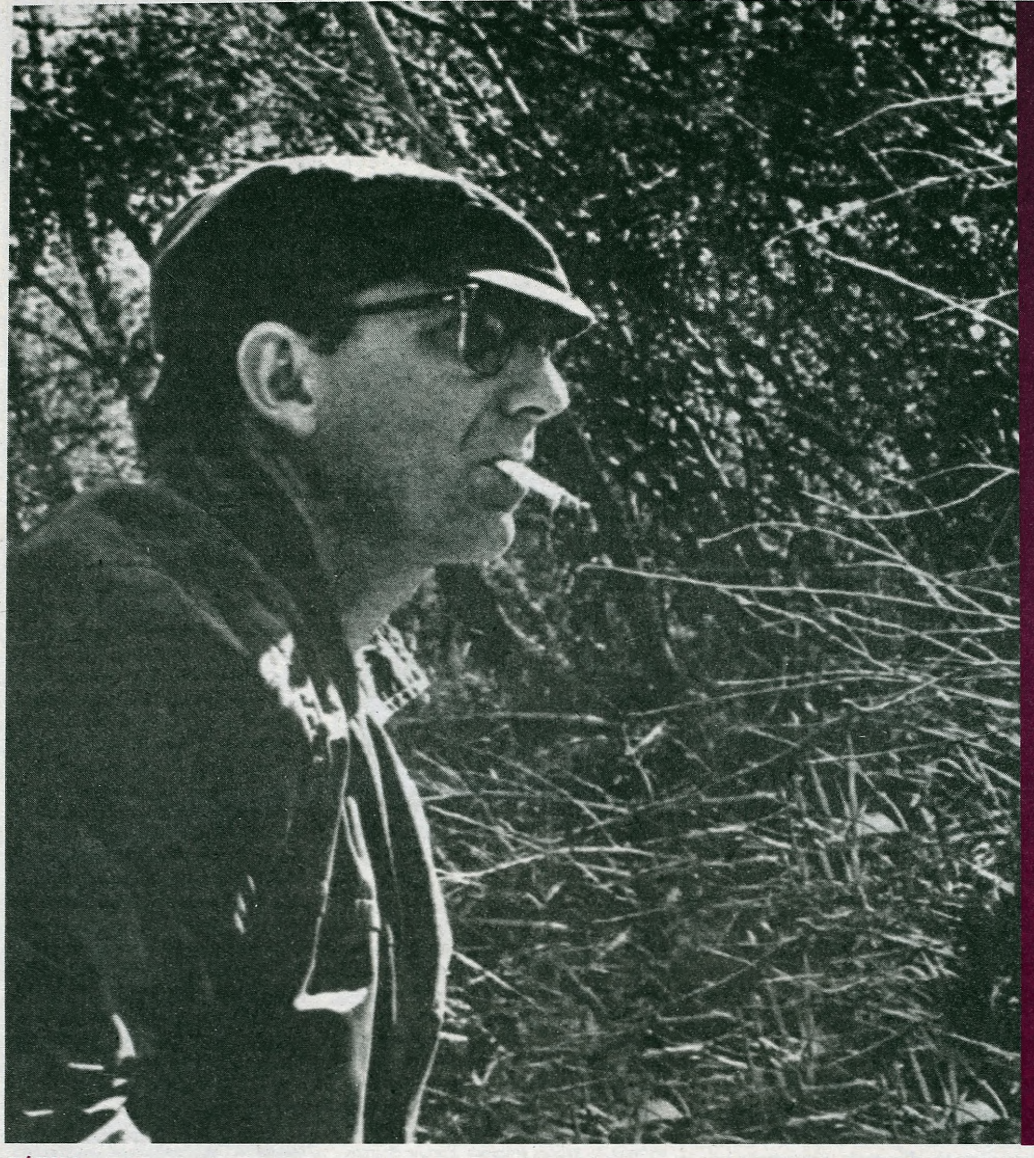
Alarmada por los efectos de una circular semejante, Catela realizó una consulta entre varias bibliotecas santafesinas sobre "la intervención que les compete", de acuerdo con la cual pudo verificar, por ejemplo, que para Héctor Bidart de la Biblioteca Pizzurno de Cañada de Gómez, *Zelarayán* "es pornográfico, xenófobo y racista", razón por la cual en esa Biblioteca decidieron ponerlo fuera de circulación.

Más radical habría sido la reacción de Claudia de Wenetz, responsable de la Biblioteca "José Hernández", quien respondió a Catela diciendo que el libro había sido quemado, de acuerdo con la decisión de la Comisión Directiva. Así, al menos, se lee en el mensaje enviado por la Sra. de Wenetz a Sonia Catela y que la investigadora reenvió a esta redacción.

Interrogada por este suplemento, la Sra. de Wenetz se excusó por "responder tardíamente" nuestra requisitoria periodística y aclaró que "contamos con un ejemplar del libro *Zelarayán* que está en perfectas condiciones y fue ubicado en una sección de literatura para adultos".

En cuanto al acto bárbaro de quemar un libro, la Sra. de Wenetz aclaró que "si bien en principio se tomó una decisión un poco drástica en torno al tema en cuestión, nos pareció que le estábamos atribuyendo demasiada importancia al asunto y rectificamos nuestra postura", y agradeció a *Página/12* "por interesarse por el tema".

Aclarado, pues, el punto, es una suerte verificar que nadie haya quemado ningún libro. Queda abierta, de todos modos, la discusión sobre la censura, sobre las políticas estatales referidas al libro y sobre las relaciones entre poesía y sociedad que, aparentemente, vuelven a inquietar las buenas conciencias de los argentinos.



La balada del álamo carolina de Haroldo Conti, recientemente reeditado por Emecé, es un clásico de la literatura de los años setenta, aun cuando se aparte deliberadamente de la exasperación ideológica y de la violencia lingüística para apostar a una literatura lírica y profundamente anclada en la experiencia emocional del mundo.

CLÁSICOS

UN DÍA DEL MUNDO

POR CLAUDIO ZEIGER

Pocos libros dados a conocer en la década del setenta en la Argentina deben contener tan alta carga de emotividad y explosión lírica como *La balada del álamo carolina*. Y la mención a esta emotividad, al sentimiento a flor de piel *antes* de que Conti se convirtiera en escritor desaparecido por la dictadura militar (fue secuestrado de su casa pocas semanas después del golpe militar de marzo de 1976) –o sea, citando uno de sus títulos, un Conti emotivo y emocionado "en vida"–, tiene que ver con la imagen generalmente adosada a la literatura de esa década y a los escritores que suelen ser adscriptos –siempre muy rápidamente– a la "generación del setenta".

Los setenta: exasperación ideológica y violencia lingüística. La emoción, los sentimientos, en todo caso, solían ser vistos como una napa profunda que nunca llegaba a aflorar a la superficie. Siempre había algo más urgente en qué ocuparse. La literatura siempre estaba caliente, apurada. Este libro de Conti, sin embargo, marcó una diferencia de tiempo y estilo.

Conti había llegado a la literatura tras haber pasado por el seminario Metropolitano Conciliar (donde tuvo como profesor al padre Castellani, también escritor) y por la Facultad de Filosofía y Letras. Además de la experiencia del seminario y la academia (fue maestro de escuela primaria y profesor de latín), atravesó por una rica gama de oficios y experiencias vitales ligadas a la aventura al mejor estilo de London y Hemingway: fue aviador civil, navegante, guionista de cine y hasta náufrago de un barco encallado en la zona más áspera de la costa uruguaya.

Publicada por primera vez en 1975, *La balada del álamo carolina* era una muestra de que Conti no era un escritor despegado de las preocupaciones y pasiones políticas de su tiempo, algo que ratificaba el mismo año con *Mascaró, el cazador americano* (Premio Casa de las Américas) más asociada a la denuncia político-social que su tercer libro de relatos –los anteriores fueron *Todos los veranos* (1964) y *Con otra gente* (1967)–; el viaje mítico de un circo a través del desierto era el motivo para vertebrar una especie de fábula sobre la opresión.

En los cuentos de *La balada del álamo carolina* –libro irreductible, personal, jugado todo el tiempo en el borde más autobiográfico de la literatura–, la política y lo que se llamaba entonces "el oficio de escribir" chirrían, caen en contradicción con una inmensa necesidad de proponerse líneas de fuga a través de la memoria viajando a la infancia, o contraponiendo la vida de la ciudad a esos paisajes desolados e intensos que tanto le había gustado frecuentar.

"A veces pienso que los días de mi vida se parecen a las teclas de esta máquina. Son redondos y precisos, y justamente no hacen otra cosa que escribir", apuntó en "Los caminos". "Y ahora me siento a escribir y en el mismo momento, a seiscientos kilómetros de aquí, mi amigo Lirio Rocha se sienta en la puerta de su rancho, porque sus días son igualmente redondos, sólo que en otro sentido, y si el mar lo permite son también precisos, a su manera, se sienta, como digo, en la puerta de su rancho, en la Punta del Diablo, al norte de Cabo Polonio, entre el faro de Polonio y el de Chuy (...) y se pregunta (es necesario que se pregunte para que yo siga vivo porque yo soy tan sólo su memoria), se pregunta, digo, qué hará el flaco, es decir, yo, seiscientos kilómetros más abajo en el mismo atardecer."

Estar y no estar (o estar en un sitio añorando aquel en el que no se está), escribir y vivir, recordar y olvidar, son las operaciones que, no sin paradojas y tironeos, pueblan las páginas de estos cuentos. Reducir el interés de los relatos –o su capacidad de impacto– al vitalismo tan en boga también en la época por la fuerte influencia que ejercía cierta literatura norteamericana, sería no sólo reducir el universo de referencias de Conti sino también la profundidad alcanzada sobre todo en textos como el que da título al volumen, el explícitamente autobiográfico "Mi madre andaba en la luz" o todos los de la sección *Homenajes* ("Los caminos", "Memoria y celebración", "Tristezas de la otra banda").

Estos textos asomaban como una buena prueba de la depuración de la poética que Conti había cultivado en *Sudeste*, el libro que en 1962, con el premio Fabril, lo había consagrado como escritor; una impronta paveisiana, la suave marca de una escritura indeleble, de trazo muy leve, entrañablemente ligada a la descripción de ambientes y a la observación de seres humanos incrustados en ese paisaje; la melancolía como tono, con una rabia atenuada de fondo; rabia frente al paso del tiempo, por la imposibilidad de atrasar el tiempo y volver al mundo de la infancia, al pueblo de Chacabuco donde los padres y la casa paterna han quedado frescos e intactos a pesar de todo. De todas maneras, también hay lugar en estos textos para enhebrar otras entonaciones que aquella modulada por la memoria y el recuerdo: el humor, el toque pintoresco y popular del antológico "Las doce a Bragado" o "Devociones".

Desde luego, ninguna semblanza de este libro quedaría completa sin una especialísima mención al relato que introduce a este mundo de entrañables macetas, ásperas camisas Grafa, canteros y canarios. "Uno piensa que los días de un árbol son todos iguales. Sobre todo si es un árbol viejo. No. Un día de un viejo árbol es un día del mundo", dicen las primeras líneas de *La balada del álamo carolina*.

El relato de ese día del mundo, la realización casi utópica de un texto donde un hombre recostado contra un viejo árbol (un hombre tan viejo como el árbol) sueña que es un árbol y cuenta lo que ha soñado, es la curiosa realización de una antropología protagonizada por un árbol, y una manera de representar el gran tema de la literatura de Conti: el desarraigo.

Si el desarraigo y el nomadismo fueron las marcas más notables de los personajes de Conti, la necesidad de echar raíces y de aferrarse a la zona más personal e íntima de la experiencia fue la gran apuesta narrativa de este libro que atravesó los años y la muerte para volver a contar un día del mundo con la mirada extrañada y la capacidad de observación renovada. Como si lo hiciera por primera vez, a pesar de ser casi la última vez.